ESTETIKA 2:

HARTMANOVA ESTETIKA

(**3. čas**)

1. Estetika. Za koga se piše? Estetski stav i estetika kao saznanje. Razlika estetskog stava i stava estetičara.

a. „Eine Ästhetik schreibt man weder für den Schöpfer noch für den Betrachter des Schönen, sondern ausschlißlich für den Denker, dem das Tun und die Haltung beider zum Rätsel wird“ (Ästhetik, 1).

 „Estetika se ne piše ni za tvroca ni za posmatrača lepog, već jedino i isključivo za mislioca, kome delanje i držanje one dvojice predstavlja zagonetku“ (Estetika, 5).

 Mislilac, filozof, estetičar pokušava da shvati šta čine stvaralac i posmatrač lepog. Da razume estetski stav obojice, bilo produktivni, bilo receptivni stav i držanje. Filozofsko-estetička misao o lepom, stvaraocu i posmatraču lepog, smatra Hartman ne pomaže, nego smeta obojici kako onome ko je utonuo, tako i onome ko u zanosu stvara. I jednog i drugog, dodaje Hartman, istrže iz vizionarskog stava, premda je obojici sam njihov stav nešto zagonetno. Ipak njima je taj stav prirodan, oni su ga svesni kao neke unutrašnje nužnosti, ali oni se tim silama prepuštaju, kao daru s neba, i ne pokušavaju da ga misaono i pojmovno artikulišu.

 Filozof-estetičar započinje tamo gde se ova dvojica prepuštaju. ono što je zagonetno filozof pokušava da analizira. Estetika je dakle saznanje, a predmet ovog saznanja, premda ne samo to, čini upravo držanje stvaraoca i primaoca. Medjutim, i to je ono što je važno, pri tome on ukida stav predanosti i vizije, odnosno ukida estetski stav. Estetika predstavlja nešto, nastavlja Hartman, samo za onoga ko ima filozofski stav, odnosno ko ima stav estetičara. Pri čemu, valja napomenuti, vredi i obrnuto, estetski stav ukida i ometa stav estetičara. Hartmmanovim ečima „Estetski stav uopšte nije stav estetičara. Prvi jeste i ostaje stav onoga ko umetnički posmatra i stvara, dok je drugi stav filozofa“ (Estetika, 5).

 Medjutim, nastavlja Hartman, ovakva situacija nije sasvim samorazumeljiva kao što izgleda niti je neposredno jasna. Nije samorazumljivo medjusobno ukidanje ovih stavova. Jer kada bi se u tolikoj meri isključivali stav estetičara i estetski stav, to bi onemogućilo da se mislilac uopšte puduhvati svog zadatka. Mislilac bi motrao da može da zauzme i estetski, umetnički stav, a to je moguće samo na osnovu sopstvenog iskustva.

 Medjutim, ne bi trebalo da se sa ovime preteruje, i da se isključivanje estetskog stava i stava estetičara pretvara u svoju suprotnost kao kod, recimo, Šelinga, koji je smatrao da bi, u osnovni estetski stav, estetski opažaj, estetska intuicija trebalo da se učini organonom filozofije, i time, dodajemo osnovom stava estetičara, filozofa. Nemačka romantika, Šlegel, Novalis, smatrala je da bi trebalo da se ide u pravcu identiteta filozofije i poezije. Tek je sa Hegelom, došlo, do ukidanja ove romantičarske formule i pokazuje se velika suprotnost izmedju estetskog, umetničkog akt, s jedne, i saznajnog akta, akta filozofa, estetičara, s druge strane. Razlika izmedju predanog posmatranja i analitičkog misaonog rada.

b. Takodje, medjutim, nije samorazumljivo ni jako i snažno razdvajanje i odvojenost estetskog stav i stava estetičara. Naime, od nastanka prave, mi bismo rekli moderne, estetike u 18. stoleću, objašnjava Hartman, postoji prećutna pretpostavka da estetika mora biti u stanju da u nečemu suštinskom pouči posmatrača lepog, pa čak i umetnika koji stvara.

 To je tako izgledalo dok se smatralo da je estetsko posmatranje jedna vrsta saznanja, tada se smatralo i da logika može mislioca da nauči da misli. Medjutim, dok logika, može da ppokaže kada se pogrešno misli, sa estetikom ni to nije slučaj. Estetika ože da odredi onu zakonitost koja vlada u recepciji, produkciji samo približno i ne na način logike. Dakle, ko od estetike očekuje da ga pouči kako da posmatra ili proizvodi umetničko delo, mora da ostane razočaran.

c. Takodje u analogiji i odnosu estetike i logike, estetike kao nauke o zakonima čulnog, estetskjog prisvajanja sveta i logike kao nauke o mišljenju, javlja se još jedna razčlika. Naime, zakoni logike su opšti i oni samo malo varirajku u zavisnosti od predmeta na koji se odnose. Dok su s druge starne zakoni lepote veoma specijalizovani i u osnovi su drugačiji za svaki objekt. Zakoni koje proučava estetika su veoma individualizovani. Suština lepog ne leži u nekim opštim zakonitostima, nego posebnoj zakonitosti predmeta. Odnos prema lepom je individualan. Ta zakonitost se pak oseća kao obavezujuća. Ali je njeno dosezanje saznajnim sredstvima komplikovano i izmiče filozofskoj analizi. Ni onaj ko estetski posmatra, ni umetnik stvaralac ne shvata tu zakonitost, on nema predmetno znanje o njoj.

 Navedimo objašnjenje jednog drugog estetičara, Teodorna Adorna, „Jer, iako se ideja lepog pokazuje samo podeljena u mnogim delovima, to svako pojedinačno delo ipak podrazumeva celu lepotu, zahteva lepotu za sebe u svojoj jednokratnosti i ne može pristati na njenu podelu, a da ne analizira sebe ... kao jedna, istinita i neprividna, oslobodjena od takve individualcije lepota se ne prikazuje u sintezi svih dela („Panteon klasiciteta“) u jedinstvu svih umeća ... nego svako delo predstavlja smtra za druga dela“ (T. Adorno, Minima moralia, str. 71).

 Estetičar u tom smislu može da principijelno odredi šta je lepo, može navesti vrste i stupnjeve lepog, zajedno sa njihovim opštim pretpostavkama, ali nikada ne može poučiti o tome šta je lepo, jer se ono javlja kao poseban oblik jedne tvorevine.

 U tom smislu Hartman, na osnovu pretpostavke da je estetika saznanje, ali da se estetsko koje ona razmatra ne može niti sme redukovati na saznanje, zaključuje: kao što umetnost nije produžetak saznanja, tako „Estetika, sa svoje strane nije nikakav produžetak umetnosti. Ona nije nikakav viši stupanj u koji bi umetnost morala ili pak samo mogla preći, baš kao što cilj pesništva nije psihologija, ni cilj plastike – anatomija. U izvesnom smislu njoj je stalo do nečeg što je upravo suprotno od toga. Estetika nastoji da razotkrije tajnu koja u umetnostima svakako ostaje sačuvana. Ona nastoji da analizira akt uživajućeg posmatranja, koji samo dotle može postojati dok ostane nerazložen i od misli neometen. Ona čini predmetom ono ššto u tom aktu nije i ne može postati predmet, naime sam taj akt. Zato je za nju i umetnički predmet nešto drugo, predmet razmišljanja i istraživanja, ono što ne može biti u estetskom posmatranju. To je razlog zbog kog držanje estetičara nije estetsko držanje; držanje estetičara zacelo može da sledi estetskom držanju, može prema njemu da se ravna, ali ne možđe sa njim da se poravna, a kamoli da se stavi pre ili iznad njega“ (str.9).

2. Lepo kao univerzalni predmet estetike

 Već smo pomenuli, Hartman svoju estetiku koncipira kao teoriju lepog. To nije samorazumljivo i Hartman anticipira moguće prigovore na svoje estetičko stanovište.

 Hartman počinje razmatranje ovog pitanja na sledeći način „Treba se sada zapitati: jeli „lepo“ zaista obuhvatni predmet estetike? Ili pak: je li lepota univerzalna vrednost svih estetskih predmeta – otprilike onako kao što dobro važi kao univerzalna vrednost sveg moralnog vrednog? I jedno i drugo se najčešće prećutno pretpostavlja, ali je i jedno i drugo bilo osporeno. Ako dakle želimo ostati pri tome, moramo to obrazložiti“ (str. 10), i odmah nastavlja, „Na čemu je počivao prigovor rpotiv centralnog pložaja lepog? Na trojakom razmišljanju, a zapravo radilo se o tri različita prigovora. Prvi glasi: ono što je umetnički uspelo nipošto nije uvek lepo; drugi: postoje čitavi rodovi estetski vrednog koji se ne svode na lepo; i treći: estetika ima posla i sa ružnim“ (str. 10).

Ad. 3. Treći prigovor je prema Hartmanovom mišljenju najlakše otkloniti. Naravno da u estetici imamo posla isa runim. Ružno ulazi u sve vrste lepog, lepo ima svoje granicje, a kontrast je bitan kao i sa drugim vrednostima. Zatim je tu niz stupnjeva lepog od savrženo lepog do notorno lepog. Ili kako objašnjava Hartman „U biti je svih vrednosti da imaju suprotan član, odgovarajuću nevrednost; a ono o čemu se diskutuje nikad nije samo vrednost, već i ona i odgovarajuća nevrednost“ (str. 10). Kao posebno pitanje Hratman pominje problem ružnog u prirodi. Naime, da li tako nešto uopšte postoji.

Ad. 2. Drugi prigovor, o tome da je lepo samo jedna od rodova estetski vrednog, da pored lepog imamo i uzvišeno, ali druge vrednosne kvalitete: ljupko, dopadljivo, dirljivo, dražesno, komično, tragično itd. To je veoma dug niz i u svakom posebnom domenu umetnosti imamo dalju specijalizaciju, za koju često i nemamo odgovarajuće ime i jezik da je imenujemo. Ali upravo zato jer je niz tako dug, i što sve ove prednosti pretenduju da budu uzete u obzir tvrdi Hartman „ipak mora postojati jedna opšta vrednosna kategorija koja ih obuhvata i ima dovoljno prostora za njihovu raznolikost“ (str. 12) i nastavlja „naravno, može se osporiti da je celishodno označavati tu kategoriju lepotom. Jer „lepota“ je konačno reč svakidašnjeg govora i kao takva mnogoznačna. No ako se apstrahuje vanestetička jezička upotreba, onda se tu očigledno još uvek nalazi u konfliktu jedno šire i jedno uže značenje. Prvo značenje stoji u suprotnosti prema uzvišenom, ljupkom, komičnom itd., a drugo ih obuhvata sve bez izuzetka; ... Posmatrano na taj način, celi taj spor oko značenja svodi se na spor oko reči. Nikome se ne može zabraniti da‚pojam lepog shvati u užem smislu i suprotstavi ga onim specijalnim pojmovima, ali takodje ikome ne možemo zabraniti da ga žire shvati da ga razume kaoviži pojam svih estetskih vrednosti“ (str. 12). Ova značenja se ne mogu brkati, a Hartmanovo izlaganje je zasnovano najširem značenju. Praktično takvo shvatanje ima prednost jer se najkonkurentniji estetički pojam uzdiže do osnovnog pojma i postaje nepotrebna briga za nekim veštački obrazovanim višim pojmom (str. 13).

Ad.1. Tek medjutim sa odgovorom na prvi i najteži prigovor, postaje razumljiva i prava priroda pojma lepog koji bi trebalo da služi kao obuhvatna i osnovna kategorija estetike, i to kako s obzirom na ono što bi bilo ružno, tako i kao širi estetički pojam, za sve ono što stoji viši pojam za sve rodove lepog. Taj prigovor dakle glasi: umetnički uspelo nije uvek lepo.

 Hartman odmah navodi primere koji mu omogućavaju da lakše odgovori na ovaj prigovor i kaže „Na portretu nekog izrazito nelepog čoveka razlikujemo sasvim lako i prirodno umetničke kvalitete dela od izgleda prikazane osobe, i to naročito, ako je prikaz nemilosrdno realistički. Isto tako razlikovaje nam je dobro poznato u umetničkom prikazu nekog slabašnog ili odbojnog karaktera, ili na bisti antičkog boksera s unakaženim nosem. I onda kažemo otprilike: umetničko dostignuće je značajno, ali predmet nije lep“ (str. 11). Za nekog ko je estetički zreo smatra Hartman to razlikovanje ne predstavlja nikakavu teškoću. Medjutim, Hartman smatra da se mora postaviti jedno drugačije pitanje: Može li se ta celina nazvati „lepom“? Predmet prikaza se ne može učiniti lepim, čak i ako je prikaz genijalan. Hartman nastavlja, i time zahvata ono što je odlučujuće za razumevanje ovog drugog prigovora i njegovog opovrgavanja „Pa ipak ostaje nešto lepote u delu. To leži na drugoj ravni i ne prekriva nelepotu onog što je prikazano. To upravo zavisi od samog prikaza. To je pravo umetnički lepo, pesnički lepo, crtački ili slikarski lepo“ (str. 11).

 Da bi sasvim razjasnio o čemu se ovde radi i o kakvim različitim ravnima se radi Hartman objašnjava „Tu očigledno stoje jedna za drugom dve potpuno različite vrste lepog i ružnog. One se tiču dve različite vrste predmeta. Slikarski ili pesnički prikaz već sam ima svoj „predmet“, onaj koji prikazuje. No za posmatrača sam prikaz je još jednom predmet. To ne važi za svaku umetnost, ne važi za ornamentiku, arhitekturu i muziku, ali svakako za plastiku, slikarstvo i pesništvo. Predmet je svuda ovde u prvom redu delo umetnika, prikaz kao takav, kao i ponešto što u oblikovanju ide dalje od toga; tek u drugom redu pomalja se iza toga prikazani predmet – naravno ne u smislu vremenski kasnijeg, no svakako u smislu posredovanosti. Uspeh dela označavamo s pravom kao lepotu, a neuspeh, plitkoću ili nekonkretnost (ovo poslednje npr. često u pesništvu), kao ružnoću. Jer nesumnjivo tu leži vrednost ili nevrednost umetničkog rada, a ne u kvalitetima onog što je prikazano“ (str. 11).

 Hartman smatra da se mora razlikovati dakle dve vrste lepog i ružnog i zato nastavlja „Lepo u jednom i lepo u drugom smislu variraju, očigledno, u širokim granicama slobodno jedno prema drugom. No rdjavo naslikana lepota deluje pri tome najzad ipak nelepo, dobro naslikana nelepota deluje umetnički lepo. Čak u dobro naslikanom lepom jasno se može razlikovati dvojaka lepota, a rdjavo naslikanom nelepom dvojaka nelepota. Ko brka jednu s drugom – i to ne tek u refleksiji, već u samom posmatranju – tome nedostaje umetnički smisao“ (str. 11, 12).

 Tako da Hartman zaključuje i ujedno odbacuje prvi i najozbiljniji prigovor "U tom smislu potpuno je umesno držati se „lepog“ kao univerzalne osnovne estetske vrednosti i podvesti pod njega sve umetnički uspelo i delotvorno. Sasvim je drugo pitanje u čemu se sastoji ta uspelost; to pitanje se skoro poklapa s osnovnim pitanjem cele estetike: šta je upravo lepota“ (str. 12).

 Dakle lepota je osnovni univerzalni pojam estetike, ali u sledećem smislu u smislu umetnički uspelog i delotvornog, lepote prikaza samog, a ne prikazanog (Ad. 1.) ta lepota se zatoim možđe u specifično estetskom smislu može razumeti kao pojam koji je viši u odnosu na sve druge rodove estetski vrednog: uzvišeno, ljupko, komično itd (Ad. 2.) i najzad, u odnosu na taj pojma, postoji svakako i nejgova suprotnost ružno, i spada u tematsko područje estetike (Ad. 3.).

 Exkurs. „Ono što mi nazivamo „lepim“, Grci su nazivali *kalon*, a rimljani *pulchrum*, taj latinski termin zadržao se ne samo tokom Antike nego i u srednjem veku iozgubio se medjutim u latinskom jeziku doba renesanse, ustupajući mesto novijem pojmu, naime pojam *bellum*“ (Tatarkjevič, str. 115). Teorije lepog barataju u osnovi sa tri različita značenja: a. Lepo u najširem smislu: grčki pojam obuhvatao je i moralno lepo, ne samo oblast estetike, nego i etike. *Kalokagathia* je vrlina lepote i dobrote, predstavlja ideal grčke pedagogije, pojam idealnog čoveka. Zatim, b. Lepo u isključivo estetičkom značenju, lepo kao ono što izaziva estetske doživljaje, osnovni pojam evropske kulture (zvuk, boja, ali i misao). I najzad, c. Lepo u suženom estetičkom značenju koje se odnosi na oblast vida, to je takodje i svakidašnja upotreba ovog pojma.

3. Estetski akt i estetski predmet. Četvorostruka analiza

 Svaka naučna disciplina, pa i filozofska disciplina, mora pre svega da odredi svoj predmet i svoj metod. Sledeći hartmana mogli bismo estetski predmet da odredimo na sledeći način: predmet estetike je estetski fenomen. Predmet estetike nije isto što i estetski predmet, odnosno estetski predmet je samo deo predmeta estetike. Celokupnom estetskom fenomenu, prema Hartmanovom mišljenju može da se pristupi sa nekoliko različitih strana. Ukoliko pri tome govorimo u skladu sa Hartmanovom terminologijom estetskom fenomenu koji nije ništa drugo do fenomen lepog, možemo da pristupimo sa subjektivne strane i sa objektivne strane, odnosno sa strane estetskog akta i sa strane estetskog predmeta.

 Lepo, celokupan estetski fenomen odnosno predmet estetike može da se posmatra sa strane estetskog predmeta i sa strane estetskog akta, čiji je predmet sam estetski predmet, a oba ta pravca istraživanja dele se još jednom. Analiza estetskog predmeta može ispitivati bilo njegovu strukturu i način njegovog bivstvovanja ili estetski vrednosni karakter estetskog predmeta. Analiza estetskog akta može se usmeriti bilo na receptivni estetski akt posmatrača, bilo na produktivni akt stvaraoca. Ovo su zapravo mogući metodički pravci i takodje veliko je pitanje na koji se način i u kolikoj meri ovi osnovni pravci istraživanja uopšte mogu jasno odvojiti. Jasno je medjutim jedno: u estetici postoje četiri osnovne vrste analize. Medjutim, svi ovi putevi nisu jednako dostupni, a neki su čak, tako izgleda, i potpuno neprohodni.

 Tako Hartman objašnjava „Iz toga, pak, rezuzltiraju četiri vrste analize, od kojih su bar prve tri putevi postupka kojima se možemo kretati, dok se u četvrtoj od samog početka nailazi na nesavladive prepreke» (str. 13) i nastavlja „Ništa nije tamnije i tajanstvenije od rada umetnika – stvaraoca“ (str. 13). Hartman smatra da čak ni sopstveni iskazi genijalnih umetnika unose veoma malo svetlosti u ova pitanja – dakle pitanja koja nastaju iz analize estetskog produktivnog akta umetnika stvaraoca. Ni sami umetnici najčešće nisu sigurni šta ih je to zadesilo i nisu ništa manje zbunjeni. Produktivni akt kako kaže Hartman izgleda da isključuje prateću svest o aktu. Mi poznajemo samo spoljašnju stranu, i možemo o aktu prosudjivati samo na osnovu njegovih rezultata.

 Medjutim, ni sa preostala tri puta analize, situacija nije potpuno jednostavna. I tu postoji jedna hijerarhija u težini ispitivanja. U najtežem položaju je kako kaže Hartman analiza vrednosti. Razlog za to treba videti u sledećem: «jer su estetske vrednosti, konkretno shvaćene, jako individualizovane, te se svaka njihova podela po rodovima i vrstama tiče samo izvesnih spoljašnjih strana» (str. 14). Nauka o umetnosti je prema hartmanu učinila izvesne rezultate, i ako se tačnije osmotri, takve odredbe koje su pružene, tiču se ipak, pre svega strukture umetničkih dela (otuda analiza estetskih vrednosti pripada analizi estetskog predmeta). Drugo, dodaje Hartman «Kao što jezik nema imena za te vrednosne komponente – osim sasvim površnih izvesnih genera – tako ni mišljenje nema pojmove za njih» (str. 14). U tom smislu nakon analize estetskog produktivnog akata, koja je gotovo nedostupna i neprobojna, analiza estetskih vrednosti na strani estetskog predmeta je veoma teška. Zbog toga Hartman prebacuje glavne zadatke analizi receptivnog akta i strukturalno-modalnoj analizi estetskog predmeta.

 Hartmanovim rečima „Time je u isti mah rečenoda skoro sva težina onoga što je estetika u stanju da uradi pada na dva još preostala metodička puta: 1. na analizu strukture i načina bivstvovanja estetskog predmeta i 2. na analizu kontemplativnog, posmatračkog i uživajućeg akta“ (str. 15). Hartman takodje dodaje, i to je veoma važno imati u vidu radi razumevanja načina na koji Hartman uopšte razmatra estetičke probleme „s tim dvema vrstama ispitvanja imaćemo skoro uvek posla, čak i tamo gde se uključuju vrednosni problemi. Bilo bi pogrešno odlučiti se samo za jednu od njih, jer one se u aporetici lepog stalno ukrštaju. Obe imaju praznina i u svim pojedinostima upućene su jedna na drugu“ (str. 15).

 Hartman, na kraju ovog poglavlja o četvorostrukoj analizi Hartman dodaje i nekoliko napomena vezanih za istorijsko-estetičku refleksiju o tome koliko je do sada učinjeno na nekim od ova dva područja analize „U izvesnom smislu, glavni zadatak najpre pripada analizi strukture predmeta, jer je ona zasad zaostala i nije održala korak s analizom akta, koja je u nekim oblastima delimično poodmakla. Estetika 19. stoleća bila je pretežno subjektivno nastrojena; u njoj su dalekosežno došli do izražaja novokantovski idealizam i psihologizam. To je donelo sa sobom ne samo greške i jednostranosti, već izvestan napredak u analizi akta. Treba, dakle, nadoknaditi ono što je šropušteno u anlizi predmeta. No sasvim bi nas skrenulo s puta ako bismo negovali samo predmetnu analizu. Samo povezivanjem obe vrste analize možemo se nadati da ćemo se pomeriti s mrtve tačke, na koju su nas dovele jednostranosti prošlosti“ (str. 15).

 Rezimirajući, mogli bismo dakle reći, predmet estetike može se istraživati iz dve odnosno četiri metodološke perspektive: s jedne strane imamo analizu estetkog predmeta, koja se deli na analizu strukture i načina bivstvovanja estetskog predmeta i analizu estetskih vrednosti koja prema Hartmanu ipak pripada predmetnoj analizi; dok, s druge strane, imamo analizu estetskog akta koja se deli na anlizu receptivnog i analizu produktivnog akata. Jedan put u toj analizi je gotovo zaprečen, to je analiza estetskog produktivnog akta, a takodje je u teškom stanju i analiza estetskih vrednosti. Osnovna tematika kojom se bavi estetika je prema tome analiza estetskog receptivnog akta i analiza strukture i načina bivstvovanja estetskog predmeta. S tim što je analiza estetskog predmeta u pogledu njegove strukture i načina bivstvovanja delimično zaostala za analizom estetskog receptivnog akta, što medjutim ne znači da se analiza estetskog receptivnog akta sme sada napustiti samo u korist analize estetskog predmeta.

 Takodje, valja, preliminarno naglasiti i podsetiti: predmet estetike je estetski fenomen, predmet estetike nije isto što i estetski predmet. Estetski predmet je najčešće shvaćen kao umetničko delo odnosno kao umetnički lepo, po nekima i prirodni predmeti su estetski predmeti, ono što se naziva prirodno lepim, najzad to mogu da budu ljudi, odnosno ljudski lepo, kao što smatra Hartman. Estetski akt bi trebalo razumeti kao nužni korelat estetskog predmeta. Estetski akt nije nešto po sebi postojeće (to je sada teza) on se mora osloniti na nešto što postoji po sebi, i mora biti u tome utemeljen. Estetski akt mora naime, makar kao podsticaj da ima estetski predmet da bi se razigrale saznajne moći i izazvao estetski akt (kao kod Kanta). Estetski predmet je cilj prema kom se kreće estetski akt (kako stvaraoca, tako i publike). U estetskom predmetu se mogu i moraju otkriti estetske vrednosti, tj. estetski predmet se javlja kao nosilac odredjene vrednosti, što znači da ni vrednosti ne postoje po sebi.

ESTETIKA 2:

HARTMANOVA ESTETIKA

**(4. čas)**

4. Odnos materije, gradje, sadržaja i forme

 Pojam forme je jedan od osnovnih estetičkih pojmova. Često se govori o lepoj formi. Zatim i o unutrašnjoj formi nasuprot spoljašnjoj formi. Takodje upućuje na Aristotelov pojam *eidos*-a, kao i na shvatanje forme kao unutrašnje snage, unutrašnjeg principa oblikovanja onog spoljašnjeg. Forma često govori zapravo o jednom jedinstvu i harmoniji.

 Vladislav Tatarkjevič, čuveni istoričar estetike, razlikuje 5 osnovnih estetički relevantnih značenja pojma forme. 1. Forma kao raspored delova, čija su suprotnost onda elementi; u muzici forma je melodija zvukova. 2. Forma je ono što je neposredno dato čulima, suprotnost je sadržina; tako je recimo u poeziji zvuk forma, a smisao reči sadržaj. 3. Forma je granica, kontura, suprotnost je materija ili materijal; npr. forma je crtež. 4. Forma u smislu entelehije, unutrašnje svrhe, unutrašnjeg cilja neke stvari, suprotnost ovom unutrašnjem suštinskom cilj stvari je ono što je slučajno. 5. Forma u smislu uloga intelekta u predmetu, suprotnost je ono što nije intelektualno.

 Hartman ima takodje., svoje specifično i osobeno shvatenje, estetičkog pojma forme.

 Forma – sadržaj. Pojam forma se najbolje razume ukoliko ga shvatimo u suprotnosti sa nekim drugim estetičkim pojmom, jer se pojam forme javlja u pojmovnom paru. To je najpre suprotnost forme i sadržaja, pri čemu je sadržaj dosta neodredjen, govori se o sadržaju pesme, sadržaj pokreta, sadržaj datog štimunga/raspoloženja.

 Forma – materija. Zbog toga je pojam pojam forme možda bolje shvatljiv i razumljiv počev od suprotnosti sa pojmom materije. Materija pri tome može da se shvati u jednom širem smislu kao sve ono što je neodredjeno i nediferencirano i kao takvo pogodno za formiranje; i zatim u jednom užem smislu kao oblast čulnih elemenata: kamen, bronza, boja, ton itd. na ovom mestu hartman navodi jedan primer iz istorije estetike tzv. spor oko Laokoona u 18. stoleću, i poziva se na nešto što on naziva „zakonom materije“, naime poziva se na činjenicu da materija saodredjuje formu odnosno da svaka forma nije moguća u svakoj materiji. I o tome ćemo reći nešto više.

 Exkurs. „Spor oko Laokoona u 18. stoleću“ odnosi se na „fenomen razgraničenja“ onoga što se može prikazati u pojedinim umetnostima (str. 20). Lesing u svom spisu „Laokoon“ (1766) preispituje suštinu razlike izmedju poezije i slikarstva. On u osnovi osporava Leonardovu tezu da je slikarstvo iznad poezije. Razlika izmedju ovih umetnosti je suštinska jer se one konstituišu potem dve različite vrste znakova. Slikarstvo upotrebljava oblike i boje u prostoru, a poezija upotrebljava zvukove povezane u vremenu (Petrović, 187). I to je generalna teza koju sada treba detačljnije razraditi.

 Radi se dakle o „Polemici oko granica slikarstva i poezije“ (Grlić, 262-267) Lesingovo (1729-1781) najčuvenije delo „Laokoon“ (1766) neposredan povod predstavlja pobijanje jedne Vinkelamnove izjave u kojoj je ova nepovoljno ocenio Vergilijev metod u poredjenju sa metodom vajara „Laokoonove grupe“.

 Vinkelman kontrastira kip Laokona se uzdržava od vriska, Vergilijev Laokoon vrišti iz sveg glasa, i to zato, smatra Vinkelman, jer je grčki genije svojom plemenitom uzdržanošću i jedinstvenošću iznad latinskog. Vinkelman u osnovi smatra da se carstvo lepote (i slobode) doseže uzdizanjem iznad svakodnevnog čulnog materijalnog sveta, da se doseže putem disciplinovanja osećaja, odricanjem od nesputanih strasti, čulnih želja i poriva. Ideal prema tome predstavlja jedna suspregnutost čuvstava.

 Lesing nasuprot tome smatra, kao što ćemo videti, da su i grci i latini dopuštali bogolikom likovima žestoke izraze strasti, i da se mora pronaći neki drugi razlog zašto je u „laokoonovog grupi“ strast utišana. Lesing se protivio Vinkelmanovom shvatanju da je mirnoća bitno svojstvo primereno Prema Lesingu ovakva razmatranja završavaju u proizvoljnosti spram realnosti. Vinkelman je medjutim video, i tu dolazimo do primera, u tzv. „Laokoonovoj grupi“ izraz stoičkog mira i nepokretnosti, on je tu tome video trijumf duha nad telesnim patnjama. Lesing razvija tezu da se Grci nisu sramili „ljudskih slabosti“, Grci nisu zatamnjivali svoja osećanja, bol i radost. Lesing, potpuno suprotno Vinkelmanu smatra da za Grke nije karakteristično zatomljivanje onog čulnog, stoički pristup i askeza. Lesing je smatrao da bi trebalo razlikovati dve vrste umetnosti: 1. likovne umetnosti sa specifičnim osobenostima stare umetnosti i 2. pesništvo koje nosi tipične crte nove umetnosti. Ovde se medjutim ne radi samo o sporu različitih rodova umetnosti i njihovih prioriteta, nego o opovrgavanju filozofsko-estetičkih temelja klasicističkog shvatanja umetnosti.

 Lesing je razmatrao umetnička dela tzv. „Laokoonova grupa“ nosni čuveni Laokoonov kip, u kom se Laokoon uzdržava od vriska, on nije prikazan u kriku, nego u stenjanju, ali ne zbog toga što je izražavanje patnje nespojivo sa veličinom duše, nego zato jer se na taj način sledi zakonomernost likovne umetnosti. Likovni umetnik bira iz obilja mogućih trenutaka samo jedan jedini trenutak, taj trenutak pak ne može biti najviša tačka radnje, nego onaj koji može da najviše razvije maštu gledalaca, tako da gledalac, posmatrač zamišlja nastavak radnje. Grupa Laokoon dopušta posmatraču da ga čuje kako Laokon viče, iako nije prikazan u treutku krika. Poezija, medjutim, ima drugačiju zakonomernost. Ona ima različitu supstanciju od drugih umetnosti. Homer se nije bojao da istakne i izrazi patnje i strasti. Iako se radi o junacima, oni se ponašaju sasvim ljudski. Oni su junaci po delima, po osećanjima su ovozemaljski ljudi. Poezija ne opisuje ništa statičko. Homer ne opisuje gotov štit, nego njegovo nastajanje. U poeziji je nemoguće dati opis prirode, delove zbilje. To ne bi bilo ništa drugo do jedan „zahvat pesnika u područje slikara“. Pesnik ne utelovljuje samo suštinu, nego i pojedinačne crte. Pesnik uzdiže na stupanj iluzije i nevidljive predmete. Slikarstvo bi trebalo shvatiti kao mladju sestru poezije. Za umetničko delo je odlučujuća radnja, vrednije je njeno razvijanje, nego samo trenutak. Na taj način sa isticanjem uloge poezije Lesing utire put ne samo Hegelu, nego i Geteu i Šileru. Hegel će moći da tvrdi da je princip poezije duhovnost.

 Zašto je, dakle, u laokoonovog grupi, strast utišana. Taj razlog je u specifičnim zahtevima likovne, plastične umetnosti. Likovni umetnik može da prikaže samo jedan trenutak. Pesnik nije primoran da se zadrži na jednom trenutku, nego zahvata radnju u njenom izvoru i prati je. Zaključak do kog Lesing dolazi jeste da se „medijumi ne smeju mešati“. Razlika izmedju poezije i slikarstva je zasnovana na jednoj logičkoj osnovi. „Znak uvek mora biti uskladjen sa onim što označava“. Slikarstvo upotrebljava jednu vrstu znakova, oblike u prostoru; poezija upotrebljava jednu drugu vrstu znakova, radnje u vremenu. Slikar može da naslika plodni trenutak radnje, ali kroz telesnu formu može samo da nagovesti ono što će doći; pesnik, kao što smo rekli može da razvije radnju u vremenu, sledi proces, dinamički opis. Radi se dakle o jednoj suprotnosti ili napetosti izmedju „plodnog trenutka“ u likovnoj umetnosti i „dinamičnog opisa“ u poeziji.

 Drugim rečima postoji unutrašnji umetnički razlog, vezan za materijal, supstanciju umetnostio, koji prinudjuje umetnike ove dve vrste umetnosti na različita rešenja. Jednu vrstu oblikovanja može da prihvati slikarstvo, a drugu vrstu poezija i njen materijal, odnosno gradja, kao što ćemo videti.

 Forma – gradja. Gradja je pojam koji bi trebalo razumeti kao temu, kao siže. Takav pojam gradje se nalazi pre svega u prikazivačkim umetnostima. Nema gradje, teme, sižea u muzici, arhitekturi i ornamentici. Takodje je pojam gradje problematičan u prirodi.

 Zbog toga, Hartman u osnovi predlaže da se u pojmu materije kao suprotnosti pojmu forme razlikuju dva značenja. Jednom se radi o materiji „u“ kojoj se formira, to je materija u smislu materijala: kamen, bronza, zvuk, reč itd. i u odnosu na taj pojam materije govorimo o formiranju materije. Dok se s druge strane radi o materiji „koja“ se formira, ta materija koja se formira je onda gradja i u tom smislu se onda govori o formiranju gradje. E sada se tu javlja jedan problem, koji ulazi onda u srž umetničkog, estetski relevantnog formiranja i oblikovanja. Zato Hartman kaže „I očigledno tu mora postojati neki odredljiv odnos izmedju oblikovanja u jednom i u drugom smislu ... Problem koji se time otvara je dalekosežan i on se teško može rešiti jednim udarcem. Postoji li uopšte dvojako oblikovanje iste tvorevine? Nisu li oblikovanje materije i oblikovanje gradje u osnovi jedno isto oblikovanje? Pa ipak, jedno se ne samo može razlikovati od drugog, već su oni i u suštini različiti. Ako pesnik, s jedne strane, formira karaktere i životne sudbine, a s druge strane, reči u kojima ih izražava, onda prvo oblikovanje nipošto ne može biti identično s drugim. No u stvorenom delu, na primer u jednom umetnički izraženom i dijaloški sprovedenom nizu scena, oba su tako srasla u jedinstvo, da su ne samo nerazdvojni, već su takodje dati kao jedinstveni oblik koji se izražava u dva pravca ... Je li dakle obmana, ili pak zaista postoji takvo oblikovanje istovremeno u oba pravca? Ovo drugo bi značilo jedno isto oblikovanje savladjuje dve vrste neformiranog odnosno onog što se može formirati. Možda se baš u tom dvostrukom odnosu može sagledati tajna lepog kao takvog – i ako ne odmah cela, onda bar jedan njen bitni deo“ (str. 21).

 Hartman zaključuje da možda pojam forme nije dovoljan da zahvati ovo uzajamno prožimanje dva u osnovi heterogena odnosa, kao i stupanja ova dva odnosa u jedinstvo opažajne raznolikosti odnosno opažajno jedinstvo dveju raznolikosti. Taj zadatak preuzima razmatranje strukture receptivnog estetskog akta.

5. Odnos opažanja, uživanja, procene i produktivnosti

 Kao što je veoma složena struktura i način bivstvovanja estetskog predmeta, ni problem estetskog receptivnog akta nije manje komplikovan. Na receptivnom estetskom aktu mogu se razlikovati 4 momenta (Das Moment): opažaj (Die Anschauung), uživanje (Der Genuss), procenjivanje (Die Wertung) i momenat samostalnog zalaganja i spontanog stvaranja (Das Moment eines selbsttätigen Einsatzes oder einer spontanen Leistung) (Ästhetik, 16).

 Najneobičniji od svih momenata je prema Hartmanu drugi (ad.2), odnosno momenat uživanja (Der Genuss) izrekao ga je još Plotin, a Kant ga je u analitici lepog iz *Kritike moći sudjenja* gotovo jedino analizirao. Kant ga naziva i prijatnošću/radošću/zadovoljstvom (Die Lust) i dopadanjem (Das Wohlgefallen). On ga je izabrao kao suprotnost intelektualnom stavu, ali i prijatnost/radost i dopadanje su uzimana predmetno i sadržavala su i momenat shvatanja (ad.1). A kod Kanta je to trebalo verovatno da uključuje i momenat vrednovanja (ad.3). U četvrtom momentu (ad.4) suprotan predanom i samo izgubljenom stavu dopadanja. Taj momenat takodje možemo da pronadjemo kod Kanta, u formulacijama „igre duševnih snaga“: „uobrazilje“ i „razuma“, nastaje reaktivno, ali ima karakter unutrašnjeg naknadnog stvaranja prvobitne tvorevine. Razmotrimo sva četiri osnovna momenta nešto detaljnije.

 (1) Opažaj, zor, estetski opažaj, Hartman ga naziva i dvostrukim opažajem, predstavlja prvi, najvažniji i noseći član u strukturi estetskog akta. U intuitivnoj estetici Platona i Plotina, ovaj momenat igra odlučujuću ulogu. To je momenat opažaja, odnosno opažanja, utemeljuje sve druge momente, drugi momenat uživanja odnosno predanosti, treći momenat procene vrednosti kao i četvrti momenat produktivnog, samostalnog zalaganja i spontanog stvaranja.

 Hartman na momentu opažaja razlikuje ono što on naziva opažajem prvog reda (Die Schau erster Ordnung), čulni, spoljašnji opažaj i opažaj drugog reda (Die Schau zweiter Ordnung) natčulni, unutrašnji opažaj.

 (I red) Opažaj prvog reda je estetski u jednom izvornom smislu te reči, to je čulni opažaj, u smislu spoljašnjeg čula: oko, uho. Označava suprotnost intelektualnom shvatanju. Pa ipak ovde čula nisu samo posrednici nečeg već postojećeg, kao u svakidašnjem opažanju, već kao pokretači jednog procesa višeg reda (NG Hartman, već ovde upućuje na vezu opažanja prvog i drugog reda). Čulna, opažajna dimenzija ima presudnije značenje u celini estetskog opažanja, nego što je to slučaj sa saznanjem. Dok u saznanju niz opažajnih momenata ostaju prekriveni i namerno zapostavljeni, svetlost i senka su samo sredstva da se saznaju oblici stvari i jedva se uzimaju u obzir; dotle, u crtačkom i slikarskom vidjenju dobijaju predmetnu samostalnost i postaju ono glavno, a tako je ne samo sa svetlošću i senkom, nego recimo i sa perspektivvom i kontrastima boja.

 (II red) Medjutim, „Estetski opažaj je samo upola čulni opažaj. Nad ovim se uzdiže opažaj drugog reda, posredovan čulnim utiskom, ali se on ne svodi na taj utisak i, prema vrsti akta, ima jasnu samostalnost u odnosu na njega“ (str. 23). Opažaj drugog reda za Hartmana doduše nije opažanje/zrenje suštine, nije Platonovsko shvatanje opšteg, niti je intuicija u smislu višeg stupnja saznanja, nego je jedna vrsta potpunog okreta onom što je pojedinačno, pojedinačnom predmetu, jedinstvenosti i individualnosti predmeta. Medjutim, opažanjem drugog reda vidi se ono što čula ne mogu direktno da primaju. Na primer: na pejsažu momenat raspoloženja, na čoveku momenat duševnog habitusa, na/u sceni momenat konflikta. Opažaj drugog reda nije naknadna refleksija, koja bi mogla i izostati. Doduše možese govoriti o tome da se neki sadržaj sporije otvara opažanju drugog reda, ali to važi i za opažanje prvog reda. Opažaj drugog reda je čvrsto vezan za opažaj prvog reda i javlja se istovremeno sa njim. Opažaj drugog reda je uvek tu, prisutan, bar u svom začetku. Ono što je medjutim važno da se naglasi, jeste, i da opažaj drugog reda utiče na opažaj prvog reda. U tom smislu bi trebalo razumeti sledeći citat: „ ... zaključak koji će biti merodavan za sve dalje izlaganje: u estetskom receptivnom aktu radi se o sukcesivnom vezivanju dve vrste opažanja, a tek njihovo sadejstvo čini ono što je specifično u umetničkom opažanju“ (str. 24). Obe ove vrste opažanja čine nedeljivu celinu u kojoj se mnogostruko prepliću i uzajamno uslovljavaju.

 Zbog toga se mora naglasiti da opažanje odnosno obe vrste opažanja i opažanje prvog i drugog reda zajedno i u medjusobnom preplitanju predstavljaju nosioca uživanja, suda ukusa o predmetu pa se i u njima može videti primesa spontanosti. Opažanje drugog reda je prema Hartmanu očigledno kreativno ili barem rekreativno.

 Exkurs: Kant u *Kritici moći sudjenja* pokušava, prema Hartmanovoj interpretaciji, da shvati ovaj unutrašnji odnos dvostrukog opažanja. Kant je to nazvao igrom duševnih sposobnosti i pokušao da njime shvati karakteristično jedinstvo suprotnih instanci u svesti. Kant je ove sposobnosti nazvao razum i uobrazilja i time je otišao previše visoko na skali sposobnosti i udaljio se od čulnosti. Jedan član je prema Hartmanu čulan. S druge strane, ako je suprotni član imenovan razumom, onda se time ukida opažajni karakter drugog člana. Bolje je prema Hartmanu ostaviti po strani razum, i sagledati ova odnos kao odnos čulnog i natčulnog, pri čemu natčulno nije nekakvo misteriozno utapanje, nego sposntano unutrašnje produktivno sagledvanje koje dodaje nešto novo neposredno čulno datom (str. 25). U tom smislu bi za drugi član bilo zgodno ime uobrazlilja.

 Rezime: sukcesivna povezanost dvostrukog opažanja, predstavlja osnovu cele strukture receptivnog akta estetskog posmatranja. Dakle, ne radi se samo o tome da čulno opažanje prvog reda uslovljava, a da je unutrašnji opažaj drugog reda uslovljen, nego se radi o tome da oduvek postoji i odnos uzajamnnog uslovljavanja. Tako da unutrašnji opažaj drugog reda uzdiže opažanje prvog reda iznad svakodnevne percepcije, i daje mu jedan poseban estetski karakter. Tek otuda slede momenti prijatnosti, vrednosnog pridavanja predikata lep i produktivnog zalaganja.

 Dalja analiza estetskog opažanja, a posebno momenta prijatnosti, otvara jedan od glavnih problema, naime, da prijatnost s jedne strane zahteva, iscrpljuje čitavog subjekta, zahteva predanost, prepuštanje itd., a s druge stranbe potrebna je i distanca prema estetskom objektu. Estetska prijatnost predstavlja prema tome jednu sasvim specifičnu sintezu distanciranosti i zaokupljenosti. To je problematika koja bi morala da se obradi na dubljim stupnjevima analize.